théâtres en dracénie
DRAGUIGNAN
scène conventionnée dès l'enfance et pour la danse

Théâtres en Dracenie - Dossier de presse

Le sacre du printemps

musique
I IGOR STRAVINSKI I

spectacle conseillé à partir de 16 ans

mise en scène
I ROGER BERNAT I
à partir
d'une chorégraphie de
I PINA BAUSCH I

En 2009 disparaissait une immense artiste de l'histoire de la danse, Pina Bausch.
Roger Bernat, l'un des chefs de file des arts de la scène contemporaine espagnole, lui rend hommage ici, en recréant à sa façon, ou plutôt à votre façon, "Le Sacre du printemps", l'un des ballets les plus importants du siècle dernier, dont Pina Bausch fit en 1975 une adaptation historique.

A travers un dispositif interactif, cet ingénieux créateur catalan interroge le collectif. Alors que la musique d'Igor Stravinsky défile, chaque spectateur reçoit des écouteurs sans fil. Plusieurs voix s'entrecroisent. Les instructions sont astucieuses, drôles ou déroutantes. La pièce prend peu à peu tournure. Nous devenons des interprètes maladroits ou inspirés, peu importe, comme si nous avions en mémoire ce ballet mythique. Inutile d'être danseur pour goûter pleinement cette proposition : "Dansez, dansez, sinon nous sommes perdus", disait Pina Bausch.

Spectacle présenté
avec le soutien de l'Onda
« Office national de diffusion artistique »

onda

Théâtres en Dracénie
scène conventionnée dès l'enfance et pour la danse
bd Georges Clemenceau - 83300 DRAGUIGNAN
Tél 04 94 50 59 50 / Fax 04 94 50 59 51
www.theatresendracenie.com
communication@theatresendracenie.com
Tél 04 94 50 59 46

Samedi 22 mars :: 19:00 & 21:00
Tarif : 6 €
Chapelle de l'Observance à Draguignan

Distribution

Musique I Igor Stravinsky
Création scénique I Roger Bernat à partir de la chorégraphie de Pina Bausch
Avec la collaboration de I Txalo Toloza, María Villalonga, Ray Garduño, José-Manuel López Velarde, Tomás Alzogaray, Brenda Vargas, Diana Cardona, Annel Estrada et Viani Salinas
Direction technique I Txalo Toloza
Conception du son I Rodrigo Espinosa
Édition I Juan Cristóbal Saavedra Vial
Conception de l'image I Marie-Klara González
Coordination I Helena Febrés Fraylich
Production exécutive au Méxique I Alicia Laguna
Assistantes de production au Méxique I Antígona González, Mariana Toledo.

Oeuvre

On remet au public des écouteurs sans fil de 3 cannaux. On l'invite à entrer dans la salle. On entend *Le Sacre du Printemps* d'Igor Stravinsky, l'un des ballets les plus importants du siècle dernier, dont Pina Bausch fit en 1975 une adaptation historique.
On entend plusieurs voix. Des voix en parallèle qui divergent les unes des autres et s'entrecroisent. Les spectateurs sont les acteurs principaux du spectacle cellui-ci étant un jeu et une chorégraphie à la fois.
NOTE : Il est conseillé de ne pas dévoiler au publique, dans le matériel de communication de la pièce, le caractère intéractif de l'oeuvre.

Salle/Théâtre

Le spectacle se déroule dans une salle close. Il n'est pas nécessaire qu'il y ait des fauteuils. Le public assiste debout à la représentation. Vu que le public est l'unique acteur du spectacle, les dimensions de la salle détermineront le nombre de spectateurs qui pourront assister à la représentation. Les écouteurs sont distribués qu'aux plus agés de 14 ans.

Langues

La pièce est dans la langue locale. Jusqu'à présent elle existe déjà en français, en espagnol, en anglais, en danois, en Italien, en aleman et en estonien.

I remember only

I remember only the grandious moment
when they suddenly started to sing
as if pre-arranged
A. Schönberg. A survivor fron Warsaw

Séduit par une équation létale entre action et passion, entre solitude et partage, entre Éternité et Instantanéité, le XXe siècle a poursuivi dans la performativité du rite ce même rapprochement de la totalité que l'ironie de l'Histoire se chargeait de détourner infailliblement dans mille rééditions du totalitarisme. Et il l'a poursuivi comme on poursuit un rêve, avec l'obstination avec laquelle le désir remplace la perplexité dans le songe, en le laissant poursuivre son paradoxe, parce que le désirer est la meilleure manière de ne pas le constater. Rêvant, dans le fond, du paradoxe des massacres de l'Histoire, répétition de ce qui ne peut se re-

produire, dans la forme cathartique de ce qui par antonomase reproduit Dieu sait quel évènement originaire et extraordinaire. C'est l'avantage narcotique du rituel, dépositaire dès ses origines d'une infinie viabilité des origines dans la même mesure que le mythe l'est de sa narrabilité. Cela doit être pour cela, pour démasquer l'onirisme astucieux de toute excitation rituelle, que le Sacre de Roger Bernat commence, en tergiversant sur sa propre source, avec l'hallucination d'une identité étrange entre la femme gisant du Frühlingsopfer bauschien et Aurore, la Belle au bois dormant du grand ballet de Petipa, dans un curieux chiasme où celui qui veille face au possible sacrifice de sa jeunesse coïncide avec celui qui dort ; là où, en outre, le protocole vigilant de toute civilisation du ballet et la frénésie rêvée du premier modernisme convergent dans une seule manière de gésir.

Quand dans l'exergue de deux formidables massacres mondiaux, Stravinsky et Nijinski signalèrent dans la violence rituelle un point de transfusion sanguinaire entre danse et modernité, la participation était impérative mais demeurait encore métaphorique : l'offre arrogante proposée au public parisien d'une catharsis vicaire que ce public rendit moins métaphorique et s'appropria, transformant la salle du Théâtre des Champs Élysées en une scène d'agitation assez généralisée et suffisamment bruyante pour éteindre les fracas de la partition stravinskienne. De cette manière, le premier et catastrophique Sacre illustrait la grande malice perceptive sous-jacente du concept même de chorégraphie : le fait qu'une danse conçue paraisse toujours, devant un public réel ou occasionnellement candide, la conspiration d'une petite collectivité fascinée par les gestes prédéfinis d'un culte obscure et potentiellement subversif ; et en énonçant cette nouvelle religiosité pré-formative, il laissait voir son paradoxe : que pour que la paroisse laïque des consommateurs de modernité en tire profit, la communion mystique devait parasiter les formes du discours critique et dialectique et s'approprier inévitablement ce dogme de participation (réellement mystique ou seulement mnésique, on ne l'a jamais su) qui aujourd'hui encore caractérise cette chose appelée culture. Et également que l'hypnose mystique était destinée à se décliner en des formes hyper-vigilantes de la critique démocratique inconditionnelle, dans ce qui ressemblait un jour à une religion proliférant avec un métadiscours de peu de valeur, avec ses mythes et ses rites, avec ses enthousiasmes et ses obnubilations ; avec ses cérémonies et ses canonisations. Et en la poursuivant constamment, dans l'expression progressive de ses seuils de participation, se trouvait la « lettre » de la promesse rituelle : un spectateur de moins en moins expectant et spectateur, de plus en plus littéralement « acteur ». Disposé à sacrifier à son culte (qui à ce point est le culte d'un je aporétique et collectif) l'objet même de ce culte ; pour sacrifier dans le fond l'oeuvre comme évènement extrinsèque à soi-même, à soi-même comme spectateur extrinsèque à l'oeuvre et à ses soi. Nous conspirons, nous inspirons, nous expirons – démocratiquement. La Post-modernité est le lieu de cette exacte littéralité et d'une éclipse littérale et paradoxale du spectacle en faveur d'un rituel dont le seul objet, dont le seul mythe est la pure circonstancialité, la pure co-incidentalité des spectateurs dans le lieu et le temps de la consommation culturelle. Au sommet de cet enchantement général il semble opportun, si ce n'est urgent, de sculpter de nouveau une certaine turbulence ; de l'écrire, peut-être. Ou de dénoncer de nouveau le fond dangereux de toute confusion entre action et passion qui est, en fin de compte, la ressemblance inouïe entre agitation et réaction, le point de fugue dans lequel, télescopiquement, sacrifice et homicide se superposent. Ce n'est pas par hasard que la référence choisie par Bernat soit *le Sacre* réalisé par Pina Bausch en 1975 : la seule version dansée du texte musical stravinskien qui n'ait pas tenté de transfigurer la portée violente du livret de 1913 en le « reconstruisant » mais qui respectait au contraire point par point la trame mortelle de l'original, en reconstruisant en tout cas le prestige de tous les rituels, et de celui-cien particulier qui se révélait, en suivant l'exégèse de R. Girard, comme un exemple inacceptable d'unanimité violente et, en fin de compte, un assassinat.

Démythifiée, dé-mystifiée, *le Sacre* de Pina Bausch suggérait une irruption impitoyable de la réalité, de la mortalité, de la faillibilité dans les protocoles de la chorégraphie, prélude de tout le Tanztheater des années 1980 comme un démasquage du rituel chorégraphique. Selon de nombreux aspects, c'est précisément dans le signe de cette inefficacité du corps par rapport aux mandats d'un rite appelé danse où se termine *le Sacre* de Pina Bausch (avec la mort de l'Élue) et où commence l'expérience de paraphrase jouée de Roger Bernat (avec la

danse volontaire d'un corps fatalement inefficace qui est celui du spectateur). Parce que le crime de la Post-modernité participative est d'un autre signe : la constatation que la déflation de l'expérience (l'hyper-expérience, le monde comme interactivité absolue) a fini par éliminer toute discrimination entre réalité et illusion. Dans le contexte du spectacle participatif, l'irruption du spectateur produit un effet analogue.

Appelé en corps et en action à « réaliser » la fiction, il finit invariablement par convertir en fiction la réalité. C'est le crime parfait auquel Baudrillard fait référence avec une indolence exquise. Et c'est, à sa manière, le crime qui valide, d'une manière moins symbolique que littérale, un rituel appelé culture. Un crime d'autant plus parfait lorsque, loin de supposer des implications violentes, il confère à la participation un profil ludique : autosuffisance du dispositif et évanescence définitive du référent sacré. Désormais, l'aspect intéressant du système participatif mis en scène par Roger Bernat est précisément celui de consommer l'évanescence du protocole « cultuel » en le laissant dans un comportement culturel ; celui de réaliser, en somme, grâce au pouvoir dialectique de l'interlocution, de l'instruction, de la paraphrase (qui est dans le fond le choix d'un hypotexte, un « précédent » de 75) une euphorique réduction du rite en dispositif. Le spectateur qui joue ne serait-il pas dans le fond un spectateur « jouant » avec le dispositif ? À quoi demandera-t-il son statut de présence ? Au spectacle incohérent et amusant de son insuffisance et celle des autres dans une chorégraphie jamais montrée mais seulement décrite (pour redevenir dans le fond une chose écrite) ? À l'expérience mnésique que représente de revoir en transparence, dans l'intervalle qui existe entre mots et images, la chorégraphie originale de Bausch ? À la narration/paraphrase/description/instruction qu'il reçoit par les écouteurs et qui est toujours partielle ? Il existe quelque chose d'extraordinairement subversif dans le fait de proposer au public de vivre un rituel alors que les instructions qui véhiculent l'évènement ne sont rien d'autre que la paraphrase d'une chorégraphie déjà existante, une « version » autorisée et passée du même rituel. Et c'est précisément pour le fait d'être en train d'exécuter le ballet du ballet (déjà ritualisé par les encens de la culture officielle), de ce qui a été un jour le ballet d'un rituel, que le public peut vivre en direct, dans *le Sacre* de Bernat, une désacralisation du Sacre qui est également la démythification de tout mythe spontanéiste inspiré dans la performance participative : « nous jouons à massacrer le massacre », ce qui veut dire, après tout, qu'il n'existe pas de grande différence entre le comportement performatif du spectateur instruit et actif et la passivité apparente du spectateur qui « reçoit simplement des instructions ». J'insiste sur le fait que, précisément à cause de cette écriture normative, le Sacre de Bernat se situe aux antipodes de tout risque totalitaire, et loin de tout soupçon de manipulation. Parce qu'il existe un abîme entre « instruction » et « suggestion ». Il existe en outre un abîme entre ce mode d'emploi et l'ordre auquel aspire le spectateur performatif classique, toujours motivé par une docilité envahissante, qui est la passion invincible de jouer.

L'expérience devrait nous avoir enseigné que peu de choses sont aussi potentiellement totalitaires qu'être soi-même sous des ordres. La paraphrase paradoxale rituelle qui coule de la direction jusqu'aux écouteurs des participants a néanmoins la force d'une proposition participative : quelque chose comme un système de réfrigération qui oblige à incarner le rite non comme un acte cognitif (tous les rites le sont), mais comme un acte re-cognitif (sculpté dans de nombreux ordres distincts de reconnaissance et agnition : reconnaissance de son propre geste dans le geste des autres, reconnaissance du geste bauschien dans le présent de la reproduction – intertextualité expérimentée –). Ni suggestion ni ordre ni amnistie des instincts, mais plutôt une description modale qui peut être ignorée et, de fait, représente une occasion pour la désobéissance, la divergence, la turbulence du protocole assigné. Cette solitude, caractéristique dans le fond seulement de quelques religions intimistes et de toute éthique proprement dite, aussi ennemie des grands appareils communautaires, culturels et rituels, est ce qui annule toute spiritualité de la consommation culturelle, mais aussi tout aspect ludique qui constitue une fin en soi. Le spectateur ne joue pas simplement le dispositif, il ne joue pas non plus simplement avec le dispositif ; il fait quelque chose de plus extraordinairement raffiné que toutes les ingérences tactiles célébrées par le théâtre récent ; il peut, dans tous les sens, se fondre avec le dispositif, c'est-à-dire vivre l'expérience de la ressemblance, quand il décide de concrétiser les comportements proposés de manière vraisem-

blable, disparaître, passer inaperçu ; il peut feindre de ne jamais avoir entendu l'ordre qu'il reçoit et que personne d'autre ne sait qu'il lui est précisément destiné ; ou exécuter l'ordre qu'il n'a reçu à aucun moment. Il peut réaliser la dissidence la plus efficace, qui consiste à occulter le fait d'avoir désobéi, de telle manière que même la désobéissance ne puisse être consommée. Vivre le miracle de la propre inefficacité rituelle. Et à chaque moment où il « écoute » les gestes que peu après il réalisera ou non, pressentir littéralement sa présence. Et la décider. Faire ce que l'Élue des versions officielles n'a jamais pu faire : choisir de se laisser danser par le texte, ou se limiter à le lire. Disparaître derrière un système de référence comme peut être le mot. Ou disparaître derrière un système de référence comme peut être la ressemblance. Se sauver, en tous les cas. S'éclipser, peut-être, dans l'éclipse de l'évènement.
Se surveiller (l'éclipse même est un soleil, surveillé par la lune). Et, depuis son cône d'ombre, coeur des ténèbres, sauvage solitude impériale du mauvais interprète, conspirer finalement avec soi ou contre soi. Et, en conspirant, en se conspirant, danser sa propre survie.

Roberto Fratini
Dramaturge
Professeur de la théorie de la dance (Univercité de Pisa et Institut del Teatre à Barcelona) et de methodologie critique (Univercité de L'Aquila-IT). Il viens de publier l'ouvrage A Contracuento, la danse et la dérive de la narration.